

# 论京剧丑角教学的合理设置

■孔祥仁

**摘要:**“四功”、“五法”是戏曲表演的重要表现手段,是戏曲教学中最基础和最根本的环节。文章从唱、念、做等方面,分别探讨了戏曲丑行教学的特点以及针对这些特点的相应教学设置和教学方法。

**关键词:**丑角 唱腔 念白 四功五法 教学设置

中国戏曲就是以表演程式为体现手段,程式是戏曲表演艺术的基础。“程式”一词的本意就是一定的格式,通俗的来说也就是人们常说的一定之规。戏曲表演手段的四个组成部分——唱念做打都有程式。戏曲演员只有具备了这些程式技巧,即通常所说的“四功五法”,才可能登台扮演角色。著名导演阿甲说过:“戏曲演员先要把基本功的身段工架训练好,甚至要把基本的表情形式和语言形式训练好,然后再深入角色去体验,再从角色的个性去融化这些东西。”因此,作为一名戏曲院校的教师,除了教授剧目外,更要重视本行当表演程式技巧的训练。丑行是京剧生旦净丑四个行当之一,一直是一个备受观众喜爱的行当。长期以来戏班里就有“无丑难成班,无丑不成戏”的谚语流传。在传统戏里,它所扮演的角色上至王侯宿将,下至黎庶小民,三教九流,五行八作,男女老少,善恶忠奸,无所不包。

文丑中有袍带丑,官衣丑,褶子丑,茶衣丑,老丑,婆子,彩旦。除此之外,丑行还要扮演一些身有残疾的人。如《逛灯》的白瞎子,《下河南》的罗锅拽子、瞎脚的胡伦,《失印救火》的结巴金祥瑞,《五花洞》矮子武大郎等。在唱腔上,丑行不但要会【西皮二黄】、【四平调】的唱腔,还要会唱【南锣】,如《打面缸》;【银纽丝】,如《探亲家》;【柳子腔】,如《小上坟》;【云苏调】,如《锯大缸》;【回回曲】,如《小放牛》;【邦子】,如《三不愿意》……总之,京剧中所包含的诸腔杂曲,几乎都有丑角承担演唱。

丑行角色在念白方面,多用京白,表现上层人

物时用韵白,如《审头》的汤勤,《群英会》的蒋干。下层人物见到上层人物时,也有念韵白的,如《玉堂春》的崇公道,《失印救火》的金祥瑞,除此还有部分方言:河南话如《恶虎村》的丁三把,南方话如《打面缸》的王书吏,徽州官话如《甘露寺》的乔福,北方怯口如《法门寺》的刘公道,山西话如《玉堂春》的沈燕林等。另外还要念【数板】、【扑灯蛾】、【绕口令】等。

由于丑行扮演人物繁杂,因此在教学中除去剧目教学之外,要把丑行的基础训练本着从易到难,从简到繁,急用先学在两到三年内全面逐步展开。下面我就从唱念做打几个方面分别来谈一谈。先说唱腔,丑角的唱,比重虽然逊于念白,但是优秀的丑角演员必须有好的唱功,否则会影响对人物的塑造。丑行的唱腔是以生行为基础,但唱出来又要根据所饰演的角色,把丑行艺术的特色融入其中,与念做融为一体。戏曲唱腔中有大量的装饰音,腔中的每一个单音符唱起来常常并不是一个单音,它既有准确的基音,又有各种装饰音围绕着它。因此在唱腔上,不但要字正腔圆,更要利用好演唱中的大小颤音,上下滑音等。丑行的唱腔大部分是从生行唱腔中借鉴过来的,但是它有自己的特点。这个特别,就是根据所饰演的人物充分运用唱腔中的各种装饰音,本着“腔由字生,为人物服务”的原则,通过唱腔来完成对人物的塑造。丑行唱腔更多是注重字词意的表达,注重人物情绪的表达。要以字带声,声中有情,达到声情并茂,例如《六月雪》禁婆子的几句唱:“一见窦娥怒气发,不由妈妈咬钢牙。”“一

作者简介:孔祥仁,中国戏曲学院附中讲师。

见窦娥”这四个字,就是用艮腔唱出,它的唱腔几乎口语化了,以字为主,迸发而出。“怒气发”的“发”字,要突然爆发,尾音加一个虚字“呐”,应该是咬着牙唱。“不由妈妈咬钢牙”的“牙”字,用一个硬擞儿唱出,以此来表现禁婆子的愤怒之情。再比如,《乌盆记》中张别古的唱腔:“他那里叫一声张别古”,“他”字的行腔用小擞儿,“声”和“古”两个字的拖腔用丑角的颤腔,这样既可以冲淡一本正经的唱法,还可以表现出张别古此时此刻害怕的心情。但像《请医》的刘高手,则需要一本正经地唱出,这样反倒能显出喜剧效果。例如,当刘高手唱到“盼娇儿,不由人,珠泪双流”的“流”字拖腔时,戛然而止,突然用一句京白问道;“谁呀?”老黄答道:“我呀!”刘高手接着唱:“哦,我的儿啊。”观众听到这儿的时候,必然是会心一笑。有的唱腔几乎口语化了,如《乌盆记》中张别古的唱腔“急急忙忙跑得快,遇见妖魔打搅来”就属于装饰音的快滑或微滑。再如《斩子》中穆瓜的唱腔“我的姑爷,你的那个他,他脑袋要搬家”中的“搬”字,就属于装饰音的慢滑音。在丑行演唱中,这样的例子不胜枚举。限于篇幅,只能略述一二。总之,丑行没有大段的唱腔,但有限的唱腔应该为表现人物服务。唱腔应从人物的性别,年龄,身份,性格等诸方面加以区别,不能万人一腔。在演唱中,演员不能率意行腔,哗众取宠。丑角应该有自己独特的唱法,而且这些唱法不能脱离传统,唱念出来的艺术语言都是寓发展于规范之中。

念白是丑行表演人物的重要手段之一,戏曲的念白是把生活中的语言通过提炼,夸张和润饰形成一种符合戏曲艺术规律的语言。我们的前辈在演出和教学中对丑行念白积累了很多经验,很多文章都对此作了精辟的论述。我们应该认真学习这些宝贵的经验,以指导我们的教学。但通过多年教学,发现在念白训练中,还存在着一些不尽完善的地方。对于学生口齿不清,语气平淡,我们缺乏科学系统的教材和方法。本人认为,丑角的念白以京白为主,因此在念白的训练中要以普通话为基础的京白进行训练。通过训练语言声、韵、调这三要素,强化学生发音咬字的位置,使其口齿清楚,念白清脆。在《谈丑行念功的基本功训练》一文中对以上问题已有论述,在此不再赘述。下面重点谈一下语言化妆和逻辑重音的掌握和运用问题。在戏曲表演中,生旦净在发音上都有不同的声音效果,以区别人物的类别和行当。由于丑行扮演人物众多,这就要求演员从饰演的人物出发,对自己的声音进行

适当的化妆,以突出人物的个性特征,赋予人物鲜明的性格色彩。对人物进行声音上的化妆,最关键的是如何使用和调节共鸣腔。例如,在北京人民艺术剧院的话剧《茶馆》中,庞太监的扮演者童超,就是从声音音色的改变上生动地刻画了人物的性格。由于生理的一系列变化,太监出现了很多变态特征。演员抓住了人物声音上的尖细阴柔的特点,设计了人物声音的特色和语言的基调,使人物色彩鲜明,给观众留下了深刻的印象。再例如,《茶馆》中王利发的扮演者于是之,也是成功地运用了音色变化的技巧,刻画了人物在青年、中年、老年三个阶段的鲜明形象。青年时的王利发以口腔头腔共鸣为主,声音明亮,口齿流利,语速节奏明快。中年时期的王利发以口腔胸腔共鸣为主,声音沉稳,语言节奏速度稍显老练稳健。老年时期的王利发声音苍老,口齿混浊,是牙齿脱落之后老年人的语言特点。经过于是之的精心设计和安排,以及恰如其分的艺术处理,从语言声音上充分的表现了人物年龄的增长,人物性格的发展和人物处境的变化。同理,丑行演员在饰演青少年人物时如《柜中缘》中的淘气儿,《钓龟》中的张义等角色时,演员就要适当改变自身的音色,宜多用口腔,头腔共鸣,用较高的声音位置表现出明亮清脆的音色,使人物语言表现出天真稚气的感觉。在扮演年老的角色时,演员要多用口腔,胸腔共鸣,以使声音苍老,节奏缓慢无力。在表演诸如《能仁寺》的赛西施,《凤还巢》的程雪艳等彩旦人物时,演员要真假声结合运用。此时要求声音圆润优美,语调柔和,可用一些飘音或者虚音使人物造作轻浮。在表演诸如《拾玉镯》的刘媒婆,《英杰烈》中的陈母等彩婆子时,要以中声区为主,一般都可以用本嗓,以表现性格开朗泼辣。在表演丑净均可饰演的角色时,如《逍遥津》的华歆,《余赛花》的呼延平,则应借鉴花脸的音色和语气。同时,我们还要在念白训练中注重逻辑重音的掌握和运用。重音是指一句话中重要的应该强调的词。从思维逻辑上说,一个句子里只有一个主要的重音,它决定着这个句子的主要意思。他是最应该强调的词,我们又称它为逻辑重音。在剧中,角色的每一句话都有明确的意思,当然也就有逻辑重音。但我们在舞台上念词的时候,并不是每句话的重音都去强调,只有在语意比较深刻或语句有夸张比喻的地方,有潜台词(表面词句与内在含义有矛盾)的地方,其重音才需要强调,不必把每句话的重音都加以强调,那样会使人感到重点不突出,意思反而不清楚,违反了人们生活语言的逻辑和习惯。确定逻

辑重音一定要从语句的内容联系上下文,再从人物关系,从角色的要求,愿望,内在感受等方面去找。没有一成不变的规则,例如:举起我的左手(不是落下);举起我的左手(不是别人的);举起我的左手(不是右手)。由此看出,由于要强调的内容不一样,因此会有不同的重音设置。但有几种情况是大家公认的规则,例如(1)对比观念的词念重音:《豆汁记》中的“你舍不得他,他舍不得你,合着你们就舍得我。”(2)比喻句中的比喻词念重音:《秋江》中的“那鸳鸯鸟白日并翅而飞,夜晚交颈而眠,雌雄相伴,好比人间夫妻一样,恩爱得很呢。”(3)在选用词中,在每个词上都应放上重音,如《审头》中的“一路上我们同宿旅店,同盆洗脸,同架穿衣,同桌用饭。”(4)在例举事物的时候,每个词都重读,如《朱痕记》中的“你瞧见没有,碗也砸了,饭也撒了,侯爷怒了,二爷傻了,差点儿没把我们伙计给剐了。”(5)表示肯定的句子中,肯定词一般是重音:《审头》中的“我看的是清清楚楚,明明白白。”重音是比较而来的,强调的方法不仅是增加声音的强度和力度,有时候反而用轻而柔的声音来突出重音,用变换音色的方式,用停顿(即在要强调的重音词前有一个明显的心停顿),调整音长,或加强字头的力度来突出重音,也可用滑音等。强调重音要有一定的依据,要把每个词的形、音、义弄准确。当我们确定了某个词是逻辑重音时,可从以下三方面考虑强调的方式。形——指词的视觉形象,如《问樵》中的“他是个高子?他是个矮子?他是个胖子?还是个瘦子呢?”词的形象很明确,我们只要在语音上运用这四个字的声调,用高低粗细不同的念法,这四种形象就可以表达出来了。音——指词的听觉形象。如《捞印》中的“铛铛铛铛,锣声四起,嗖嗖嗖嗖,乱箭齐发。”这里的“铛”和“嗖”是象声词,我们念的时候用模仿锣声和箭离弦的声音用重音念出即可。义——就是指词的内在含义,我们可以根据角色的具体台词加以分析确定重音即可。总之,演员在舞台上念词要让观众听懂你的意思,听出言外之意,弦外之音,感觉到角色的内心活动。根据台词的思维逻辑,感情起伏,并把重音与停顿和语调(高低轻重迟急顿挫)结合起来,才能使台词说得生动活泼,富于表情达意。概括起来说,在饰演人物时,演员要根据所饰演人物的年龄,身份,性格和人物关系等诸方面,加以灵活应用,以便更准确地塑造人物。

下面谈谈丑行的身段训练。它包括各种脚步,站姿,坐姿,指法和水袖等的应用。丑行的脚步类型很多,有自由步,褶子步,官衣步,方巾步,老头

步,婆子步,彩旦步,矮子步,前扑后颠步,大丁字步,绊步,瘸步,醉步,云步,圆场步等。以上这些脚步的走法和具体应用,已在《戏曲艺术》上有所介绍,不再赘述。在以往的文章中对丑行的程式动作很少提及,比如“看”式、武生远看必抬山膀,旦角远看常一手扶鬓,花脸远看要扬袖,老生远看必捋髯等。那丑行看式这个程式动作由该如何加以规范呢?再比如站姿,在舞台上花脸和武生须站丁字步,武丑一脚在前并靴尖点地,小生则一脚在前且要靴尖翘起,旦角必须一脚在后且脚尖点地。那文丑在舞台上的站姿又该如何规范呢?由于丑行扮演角色繁杂,无法对其进行高度概括,以免以偏概全。丑行表演程式不像其它行当那样严谨,但又有自己独特的风格和规范动作。在神形方面,要以精(即精神,机灵)为主,精中有喜(即面带微笑,抬眉睁眼),动作幅度要小而圆,但有时又要小中见大,比如饰演穆洪举,程咬金等人物时,为了突出人物的武将气势,可将动作幅度适当放大。丑行的基本站姿,按人物穿戴划分,在饰演诸如公差,酒保,《钓龟》中的张义等这类穿箭衣,茶衣,大袖腰包等人物时,可站成丁字步或者八字步且可混用。如饰演《探阴山》的油流鬼,《探庄》的祝小三等人物时,则可用武丑的站姿。而在饰演穿官衣,穿褶子这类人物时,如《小上坟》的刘禄景,《审头》的汤勤,《活捉》的张文远等人物,要站成八字步,但有些地方可站成小生的站姿。彩旦可借鉴旦角的站姿,但不应完全照搬。再说说坐姿,在饰演穿官衣等人物时,演员要正坐,两脚呈八字状。演员在饰演穿大袖腰包以及褶子等人物时,一般两脚要呈八字状,但亦可腿搭着腿而坐。这类人物有《三不愿意》的崔华,《一匹布》的张古董等。婆子,彩旦则必须别着腿坐。

丑行对于人物在舞台上所持的道具,也有具体规范的要求。棍子的拿法就有“穷齐乳,富齐肩”的说法。穷齐乳的拿法就是棍子齐胸前,手腕往里扣。如《乌盆记》中张别古,以显示贫穷潦倒。富齐肩的拿法要求为:手持棍的位置基本与肩看齐,抬腋下,膀部撑开,如《打龙袍》的陈琳,以突出人物的特殊身份。扇子的扇法有文扇胸,武扇肚的说法。文扇胸就是扇子在胸前轻轻扇动,以表现人物的斯文儒雅之气,如《审头》的汤勤。武扇肚则是撑开膀子,扇子向腹部扇动,如《三不愿意》的崔华,以展示一个胸无点墨,财大气粗的土财主形象。同时,扇子也是演员展示人物情感的道具,比如悠闲得意时扇扇子的节奏平稳缓慢,反之着急生(下转第100页)

的造型上都应该有其明确的处理和变化的体现。还有德纳地夫妇，则更适合于中国戏曲丑行与彩旦的人物造型。总之，服装设计与人物造型在这次创作中承担着较为艰巨的任务，让我们在探索中携手前进。

#### 10、音乐唱腔的处理原则

特定的题材与内容决定了该剧的音乐必须创新。大量的伴唱与伴舞又为音乐的发挥与创新提供了最大的可能。立足京剧本体，大胆吸收兼容，教堂的钟声，马赛曲的旋律，皆是音乐工作者不可或缺的创作素材。原汁原味的西皮二簧，仍需进一步打造润色。围绕道德的救赎，寻觅音乐的灵魂，紧扣时代的脉搏，谱写悦耳的和声，让民族与民族交融，传统与现代共鸣。他属于一百多年前的《悲惨世界》，他更属于二十一世纪的中国京剧。

#### 11、舞队的运用原则

他们可以是角色，却没有固定的身份，他们承担和包揽了剧中需要的所有群众。他们是积极的

参与者，又可是冷漠的旁观者。他们可以是景物，不断地变化和流动。他们可以是象征，揭示并升华着意蕴。中性多变、转换自如、时进时出、传情达意，应是舞队所起的作用。

### 三、结语

京剧《悲惨世界》的创作，是一次全新的探索、实验活动，要求各个创作部门及其创作者本人，都要解放思想，放飞想象，扎根传统，广采博纳，既要潜心地研读原著，吃透精神，又要娴熟的回归戏曲，展现精神。我们追求和希望看到的是一台“中西合璧、文化共融、精神统一、内外和谐的中国京剧版《悲惨世界》。

我们为之期待。

我们必须努力。

(责任编辑 曲谨春)

(上接第114页)气时扇扇子的节奏则必然加快。水袖也是展现人物情感的手段之一。丑行根据穿戴可分为小中大三种形式的抖袖。演员饰演穿茶衣大袖腰包人物时，抖袖时腕部用力即可，称为小抖袖；饰演穿褶子服装的人物时，抖袖时要用小臂带动腕部，称为中抖袖；穿官衣抖袖时，要大臂带动小臂，小臂带动腕部用力抖出，以显示人物特殊的身份和威武的气质。但在表现某些穿褶子的人物时，演员也可以用小抖袖以表现情感失落，贫穷落魄的人物；亦可用大抖袖以表现人物的兴奋喜悦之情，如《活捉》中的张文远持灯看阎惜姣时的动作。丑行还有很多特殊的身段动作，如《祥梅寺》中的和尚上香、添油和上下楼时正反云手、翻袖搭肩、塌身、翻身的一系列动作。这些特殊的动作还包括：表现着急奔走时的前踢后仰动作；《春草闯堂》胡知

府坐轿，上下坡时的一系列动作；还有《下山》、《小上坟》和《小放牛》边唱边舞的动作，《秋江》中的撑船、划船动作。这些动作都是丑行所独有的，它们有着严格的规范要求。这些程式动作都需要在教学中进行组合和训练。概括起来说，丑行形体动作的规范要领是：眼随手走，行肩跟背，欲左先右，欲右先左，欲上先下，欲下先上，欲前先后，欲后先前，以神带形，神形兼备。

总之，我们在教学中必须要使学生掌握和运用好四功五法，用京剧艺术中的各种程式来塑造人物。以上只是本人通过多年教学的一些个人体会，恳请专家和同行们不吝赐教。

(责任编辑 李 锋)